

BEATRIX AHRENS

August Wilhelm Julius Ahlborns *Küste von Amalfi*. Zur Authentizität eines wiederentdeckten Gemäldes in Australien

Zusammenfassung

Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit einem deutsch-italienischen Landschaftsgemälde, das in Australien wiederentdeckt und daraufhin einer eingehenden Authentizitätsprüfung unterzogen wurde. Als August Wilhelm Julius Ahlborns *Küste von Amalfi* im Jahr 2007 überraschend aus Privatbesitz in Sydney auf dem Kunstmarkt auftauchte, lag die Vermutung der renommierten Art Gallery of Ballarat nahe, dass es sich bei dem Gemälde um einen fehlenden Baustein ihrer Sammlung italienischer Landschaften aus dem ehemaligen Besitz des Vizekönig Adolph Friedrich von Hannover handeln könnte. Es folgten eine Prüfung der Besitzverhältnisse des Bildes in Form einer Provenienzanalyse sowie die Verortung des Gemäldes im Sinne einer Authentizitätsprüfung. Hinsichtlich der Zuordnung der *Küste von Amalfi* zum möglichen Urheber August Wilhelm Julius Ahlborn waren Fragen zur Entstehungsgeschichte des Bildes sowie zur Situierung des Gemäldes im Gesamtwerk des Künstlers von zentraler Bedeutung. Aus musealer Sicht galt es außerdem den Inhalt des Kunstwerkes in Hinblick auf seinen schwer definierbaren Wahrheitsgehalt genauer zu untersuchen.

Der vorliegende Aufsatz fasst rückblickend die Ergebnisse der Authentizitätsprüfung des Gemäldes *Küste von Amalfi* an der Art Gallery of Ballarat zusammen und gibt außerdem einen Einblick in vertiefte wissenschaftliche Untersuchungen zum Leben und Werk des bislang wenig bekannten August Wilhelm Julius Ahlborns während eines sich anschließenden Forschungsstipendiums an der Universität Freiburg. In seinen Ergebnissen profitiert der vorliegende Aufsatz vom wissenschaftlichen Austausch zwischen einem australischen Museum und einer deutschen Universität.



Abb. 1: August Wilhelm Julius Ahlborn, *Küste von Amalfi*, 1833,
Ballarat, Art Gallery of Ballarat, Australien

Einleitung

Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit einem deutsch-italienischen Landschaftsgemälde, das in Australien wiederentdeckt und daraufhin einer eingehenden Authentizitätsprüfung unterzogen wurde. Als August Wilhelm Julius Ahlborns *Küste von Amalfi* (Abb. 1) im Jahr 2007 überraschend aus Privatbesitz in Sydney auf dem Kunstmarkt auftauchte, lag die Vermutung der Art Gallery of Ballarat nahe, dass es sich bei dem Gemälde um einen fehlenden Baustein ihrer Sammlung italienischer Landschaften aus dem ehemaligen Besitz des Vizekönigs Adolph Friedrich von Hannover handeln könnte. Unter großem Zeitdruck erfolgten daraufhin eine Prüfung der Besitzverhältnisse des Bildes in Form einer Provenienzanalyse¹ sowie die Verortung von Ahlborns *Küste von Amalfi* im Sinne einer Authentizitätsprüfung. Hinsichtlich der Zuordnung des Gemäldes zum möglichen Urheber August Wilhelm Julius Ahlborn waren Fragen zur Entstehungsgeschichte des Bildes sowie zur Situierung des Gemäldes im Gesamtwerk des Künstlers von großer Bedeutung. Aus musealer Sicht galt es außerdem, den Inhalt der *Küste von Amalfi* in Hinblick auf seinen schwer definierbaren ‚Wahrheitsgehalt‘ genauer zu untersuchen.

Analysen zur Provenienz und Authentizität sind Kernbereiche der Museumsforschung. Sie bilden die rechtliche sowie wissenschaftliche Grundlage für jeden Neuerwerb und legen die Basis für die qualitative Einordnung eines Werkes in den Museumsbestand. Der vorliegende Aufsatz fasst rückblickend die Ergebnisse der Authentizitätsprüfung des Gemäldes *Küste von Amalfi* an der Art Gallery of Ballarat zusammen und gibt außerdem einen Einblick in vertiefte wissenschaftliche Untersuchungen zum Leben und Werk Ahlborns während eines sich anschließenden Forschungsstipendiums an der Universität Freiburg. In seinen Ergebnissen profitiert der vorliegende Aufsatz vom wissenschaftlichen Austausch zwischen einem australischen Museum und einer deutschen Universität.

Zur besseren Lesbarkeit ist der vorliegende Aufsatz in einzelne Abschnitte unterteilt: Ein erster Teil untersucht das Leben und Werk August Wilhelm Julius Ahlborns sowie die Entstehungsgeschichte der *Küste von Amalfi*. Der Frage nach eventuellen Vorzeichnungen zu dem in Australien wiederentdeckten Gemälde sowie zum grafischen Werk Ahlborns geht daraufhin ein zweiter Abschnitt nach. Mit Blick auf den eklektischen Charakter der *Küste von Amalfi* untersucht ein dritter Teil die Quellen, Themen und Motive des Bildes. Hinsichtlich der diesen Aufsatz bestimmenden Authentizitätsfrage steht hier das Verhältnis von Originalität und Republik beziehungsweise von Ideal und Mimesis im Mittelpunkt. In einem vierten und letzten Teil folgt die Verortung der *Küste von Amalfi* innerhalb des Gesamtwerks Ahlborns, wobei der künstlerische Ausgangspunkt das bisher unterbewertete italienische Frühwerk des Malers um

1830 ist. Dass die farbintensiven italienischen Landschaften des jungen Ahlborn, darunter die in Australien wiederentdeckte *Küste von Amalfi*, der Öffentlichkeit bisher weitgehend unbekannt sind, machte die Recherchen zum vorliegenden Aufsatz besonders reizvoll. Die einzige Ausstellung zu Ahlborn fand im Jahr 1953 in Hannover statt und zeigte ausgewählte Werke vorwiegend aus dem Hannoveraner Bestand.² Auf diese Ausstellung folgte im Jahr 1957 ein kurzer, jedoch kaum bekannter Aufsatz von Hermann Engfer, der erstmals die in „ungewöhnlicher Farbenstimmung gemalt(en)“ italienischen Landschaftsbilder hervorhebt.³

1. Leben und Werk

Als im Jahr 2007 das Gemälde *Küste von Amalfi* des deutschen Malers August Wilhelm Julius Ahlborn in Australien auftauchte und ein Jahr später von der Art Gallery of Ballarat angekauft wurde, löste dies in der internationalen Fachwelt sicherlich kein Aufsehen aus. Der große Bestand deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts in australischem Museumsbesitz blieb lange Zeit unerforscht⁴ und auch der 1796 in Hannover geborene Landschaftsmaler Ahlborn ist heute nur noch wenigen bekannt. August Wilhem Julius Ahlborn wurde in der Literatur bisher wenig beachtet und wenn doch, so gilt er mitunter als einer von vielen deutschen Spätromantikern in Italien.⁵ Das wiederentdeckte Amalfi-Gemälde in Ballarat bot die Gelegenheit, dieses pauschale Urteil zu überprüfen und sich einem wenig bekannten Künstler dieser Epoche ausführlicher zu widmen.

Ahlborn war der Sohn eines Schneiders und stammte aus ärmlichen und streng protestantischen Verhältnissen. Zahlreiche von ihm hinterlassene Briefe und Tagebücher wurden von Ingeborg Magnussen gesammelt und herausgegeben⁶ und auch Ahlborns Biograf Wilhelm Sander informiert ausführlich über das Leben des Malers, wenn auch der Wahrheitsgehalt seiner Aufzeichnungen nicht immer vorausgesetzt werden kann. Sander beschreibt die Eltern des Künstlers als „einfache Bürgersleute, [...] schlichte, gottesfürchtige Personen, der Vater lutherisch, die Mutter reformiert.“⁷ Das 1823 entstandene Doppelporträt *Die Eltern des Künstlers*⁸ in der Niedersächsischen Landesgalerie in Hannover spiegelt deutlich die Religiosität und Bodenständigkeit der Eltern wider. Wilhelm und den jüngeren Bruder Kurt Ahlborn hingegen zog es in die Großstadt und in das Künstlermilieu. Mit der Aufnahme an die Berliner Akademie im Jahr 1820 ging für Wilhelm ein Traum in Erfüllung. 1827 stellte sich der 31-Jährige mit seinem Bruder vor der Kulisse Berlins dar. Das *Selbstbildnis mit Bruder Kurt*⁹ entstand, so heißt es auf der Rückseite des Gemäldes, nachdem die Geschwister „das Evangelium von den Arbeitern im Weinberg gehört, zu S. Marien in Berlin: Viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt.“¹⁰ Wilhelm Ahlborns Religiosität wird in diesem Bibelzitat ebenso deutlich wie

seine jugendliche Zuversicht hinsichtlich eines Lebensweges als Künstler. In der Tat hatte Ahlborn kurz zuvor unter den Lehrern Schinkel, Hummel und Wach eine erste große Komposition in Öl sehr erfolgreich vollendet. *Blick auf das Neue Palais in Potsdam*¹¹ von dem es zwei Fassungen gab, ist zweifelsohne durch Karl Friedrich Schinkels *Blick in Griechenlands Blüte* (Berlin, Alte Nationalgalerie) von 1825 beeinflusst, ein Bild, das Ahlborn später nochmals kopierte.

Laut Wilhelm Sander erwarb König Friedrich Wilhelm III. die erste Fassung von *Blick auf das Neue Palais in Potsdam* direkt von der Staffelei und versprach Ahlborn im Anschluss ein Stipendium nach Italien.¹² Durch das Kopieren von Kunstwerken war Ahlborn finanziell derart abgesichert, dass er schließlich zusammen mit seinen Berliner Studienkollegen August Hopfgarten und August Wilhelm Schirmer über die Schweiz nach Rom reiste, wo er sich vier Jahre lang bis November 1831 aufhielt.¹³ Wie viele seiner deutschen Malerkollegen reiste und wanderte auch Ahlborn während der warmen Jahreszeit durch Italien.¹⁴ 1829 unternahm er eine Studienreise nach Süditalien und Sizilien, wo er unter anderem in Neapel und Amalfi einen Zwischenstopp machte. Nur sehr wenige Gemälde zeugen von dieser ersten Reise, aus deutschem Museumsbesitz bekannt ist bisher lediglich Ahlborns *Küstenlandschaft am Golf von Neapel*¹⁵ in der Niedersächsischen Landesgalerie in Hannover. Ahlborns *Küste von Amalfi* ist das zweite kompositorisch verwandte Bild dieser Schaffensperiode, das bis zu seiner Entdeckung in Australien unbekannt war.

Ahlborns überlieferte Briefe und Tagebucheintragungen vermitteln den Eindruck eines Mannes von tiefer Religiosität und sentimentaler Gemütsstimmung. In der Tat lesen sich die Namen derer, die mit Ahlborn freundschaftlich verbunden waren, wie ein Personenregister der Spätromantik. So war Ahlborn ein Bewunderer von Brentano¹⁶ und lernte in Rom den Musiker Mendelssohn sowie die Maler Koch und Reinhart kennen.¹⁷ Zwar war Ahlborn kein aktives Mitglied der Nazarener, er verkehrte jedoch regelmäßig in deren Zirkel.¹⁸ Sein Verhältnis zu den Nazarenern war, wie es in seinen Tagebucheintragungen deutlich wird, von Hochachtung geprägt und dennoch kam Ahlborn als ein in Berlin ausgebildeter Landschafts- und Architekturmalers immer wieder von den religiösen Figurenstudien ab. Die dogmatische Befolgung religiöser Bildtheorien wie auch die unterschwellig politische Absicht in den Bildern der frühen Nazarener muss Ahlborn, wie noch dargelegt werden soll, von Beginn an fernegelegen haben. Bezeichnend ist, dass Ahlborn im Jahr 1841 einen Auftrag der Königin Friederike von Hannover annahm, um die Stätten der Welfen in Deutschland und Italien zu dokumentieren. In den folgenden drei Jahren entstand dabei eine Mappe mit historisierenden Zeichnungen zur Ausschmückung des damals geplanten Schlosses in Hannover. Bei einem Aufenthalt in Assisi im Jahr 1841 starb unerwartet Ahlborns Frau Therese, was einen Wendepunkt in Leben

und Werk des Künstlers markiert. Die letzten zehn Lebensjahre verbrachte der zum Katholizismus konvertierte Künstler als Mitglied der Erzbruderschaft Campo Santo in Italien. Am 23. August 1857 starb August Wilhelm Julius Ahlborn zurückgezogen in Rom.

2. Thema und Entstehung

Das Gemälde *Küste von Amalfi* (Abb.1) kombiniert die reale Ansicht der Stadt Amalfi und des vorgelagerten Küstenstreifens mit einer Ideallandschaft. Die Wirkung des Bildes entsteht durch seine ungewöhnliche Größe im Hochformat und seine kraftvolle Farbigkeit, insbesondere durch das Azurblau des Meeres im Kontrast zu den weißen Kalksteinfelsen und Gebäuden der Stadt. Im Vordergrund dargestellt ist ein Hirte, der dem Bildbetrachter den Rücken zuwendet und auf das weite Meer hinausblickt. Einige Ziegen stehen und liegen in einer kargen Felslandschaft, aus der eine imposante Agave hervorsticht. Es ist dies die ideale Bühne, welche den Blick freigibt auf den realen Mittelteil des Bildes. Andeutungsweise erkennt man hier die Stadt Amalfi mit ihrem kleinen Strand, einigen Häusern und dem berühmten Dom. Die auf der rechten Bildseite imposant auf der Klippe entlang führende, im Schatten liegende Küstenstraße ist Schauplatz einer minutiös angedeuteten religiösen Prozession. Im Hintergrund des Bildes wird der Blick auf die Amalfitanische Küste mit ihren hellen Felsen gelenkt, die sich im Wasser spiegeln. Ein Segelboot zieht auf der ruhigen See dahin, überragt von einer schroffen Felslandschaft mit zwei von Wolken umgebenen Bergspitzen. Ahlborn kombiniert hier wiederum reale mit erfundenen topographischen Elementen. Während der vordere Berg nahezu der Wirklichkeit entspricht, ist die hintere Bergspitze vom Maler frei hinzugefügt, eine künstlerische Freiheit, die entschieden zur Theatralik der Szenerie beiträgt.

Die bisher ungeklärte Frage nach der Bildgenese spielt in Hinblick auf ein Verständnis von Ahlborns frühem Schaffen und die Frage nach der Authentizität der *Küste von Amalfi* eine entscheidende Rolle. Das Entstehungsdatum beziehungsweise die Signatur des Bildes nennt das Jahr 1833. Ahlborn war zu dieser Zeit von Rom nach Berlin zurückgekehrt. Erste Zweifel, dass es sich bei der *Küste von Amalfi* um ein traditionelles, in Berlin erschaffenes Atelierbild handelt, kamen der Autorin spätestens nach der Lektüre des Tagebuches. Überliefert ist, dass Ahlborn im Jahr 1829 seinem Freund Friedrich Maximilian Hessemer von Rom nach Süditalien gefolgt war.¹⁹ Im Auftrag eines englischen Lords reiste Hessemer bis nach Ägypten, um dort Architekturzeichnungen anzufertigen. Ahlborn begleitete seinen Freund bis nach Sizilien und machte auf dieser Reise zahlreiche Skizzen der italienischen Landschaft, ihrer Städte und Bewohner.

Während Ahlborns Zeit in Italien sind reine Atelierbilder sehr selten. Im Jahr 1830 entstand jedoch mit dem Gemälde *Der Tempel von Kôm Ombo in Ägypten* (1830, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie) ein Gemälde, das Ahlborn nach Zeichnungen Hessemer aus Ägypten, zurück in seinem römischen Atelier anfertigte. Im Vergleich zu Ahlborns frühen Italiengemälden, von denen einige immer wieder im freien Kunsthandel kursieren und sich andere schon seit Jahren in Privatbesitz befinden (man denke an die königliche Familie von Preußen), wirkt der *Tempel von Kôm Ombo in Ägypten* wenig originär. Hinsichtlich der thematischen, kompositorischen und farblichen Ausführung erscheint das Bild in der Landesgalerie Hannover vielmehr erstarrt und sicherlich tragen diese Art von Kopien dazu bei, den Künstler Ahlborn und sein Werk hierzulande pauschal zu unterschätzen.

Umgekehrt verwundert es kaum, dass wir in der Geschichte der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts oft jene Bilder als qualitativ hochwertiger einschätzen, zu denen ein Künstler selbst Zeichnungen angefertigte, das heißt jene Dinge, Menschen und Landschaften, die er vor Ort aufsuchte und mit eigenen Augen sah. Wilhelm Ahlborn besuchte Amalfi im Jahr 1829 gleich zwei Mal. Am Golf von Salerno, unmittelbar vor einer tiefen Schlucht an der Steilküste gelegen, bietet die Stadt mit ihren eng an die Bucht geschmiegtten Gebäuden eine spektakuläre Szenerie. Amalfi erlebte als Seerepublik im Mittelalter eine ungewöhnlich große politische und ökonomische Blüte.²⁰ Durch Verwüstungen aufgrund einer Sturmflut im 14. Jahrhundert und infolge zahlreicher religiöser und politischer Machtkämpfe verlor die Stadt jedoch zunehmend an Bedeutung. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war Amalfi nur auf dem Seeweg zu erreichen und um 1830 gehörten ausländische Künstler aus Rom zu den wenigen Besuchern der Stadt. Von Capri, Salerno oder Neapel erreichten sie Amalfi auf Booten, und mit Ihren Bildern trugen Künstler wie Ahlborn, Blechen, Fries oder Richter dazu bei, die geographisch und politisch abgelegene Stadt wieder bekannter zu machen.²¹

Erstmals machten Ahlborn, Hessemer und einige weitere Künstlerfreunde Mitte Mai 1829 in Amalfi einen Zwischenstopp. Am 20. Mai berichtet Ahlborn, dass er bei einem Unteroffizier wohne, „leicht hundert Fuß überm Meer“, von wo aus er „den vollen Blick auf's mächtige Meer [habe], das heute so wild [sei], wie [er] es noch nie sah.“²² Es folgt die stark romantisch gefärbte Beschreibung eines Gewitters, doch im gleichen Brief wechselt Ahlborn von der romantischen zur realistischen Landschaftsbeschreibung und berichtet präzise von dem „über und über blühendem Myrthengebüsch“ sowie der „starken Aloe mit ihren dicken breiten Blättern [...] und ihrem Blütenstengel [...] 20 bis 25 Fuß [hoch].“²³ Es ist dies ein literarischer Stilbruch, der sich auch in der malerischen Gestaltung seiner frühen Italienbilder aufzeigen lässt. So schwanken

Ahlborns Bilder um 1830 zwischen einer ideal gestalteten und einer der Wirklichkeit nachempfundenen Darstellung, eine Antagonie, die die Kunst im fortschreitenden 19. Jahrhundert in differenzierter Weise prägt.²⁴

Auf dem Rückweg von Sizilien nach Rom kam Ahlborn im September 1829 ein weiteres Mal nach Amalfi, ein Aufenthalt, der für den Künstler besonders einprägsam war.²⁵ Seinen Aufzeichnungen zufolge nahm Ahlborn bei dieser zweiten Reise nach Amalfi einen erheblichen Umweg in Kauf. Liest man die Tagebucheintragungen, die Ahlborn von Messina bis nach Rom schrieb, wird deutlich, dass der Künstler auf dem Seeweg nach Sorrent reiste und von dort nach Capri übersetzte, von wo aus er wiederum mit seinen Freunden die weitere Überfahrt nach Amalfi plante. Die Reise im September 1829 verlief jedoch nicht ohne Komplikationen. Der Berliner Landschaftsmaler Schirmer wurde seekrank und zusammen mit Ahlborn verließ er das Schiff bereits in Positano. Die beiden Freunde setzten ihren Weg nach Amalfi daraufhin zu Fuß auf meist unbefestigten Saumpfaden fort. Es ist dieses nicht geplante, unmittelbare und körperlich sowie geistig intensive Naturerlebnis, das Ahlborn zu seinem späteren Ölgemälde *Küste von Amalfi* inspiriert haben muss.²⁶ Das ungewöhnliche Hochformat des Bildes und die starken Farben scheinen noch heute die beim Wandern verspürte Intensität des Erlebten und die Dramatik der Szenerie zu vermitteln.

Ende Oktober 1829 kehrte Ahlborn nach Rom zurück, wo er zurückgelassene Gemälde vollendete, darunter die Emilie Lindner vermachte und heute im Basler Kunstmuseum befindliche *Blütezeit des Mittelalters*.²⁷ Die Arbeit an diesem Gemälde nazarenischen Ursprungs empfand Ahlborn nach den Eindrücken des Malens in freier Natur zunehmend als unbefriedigend. Erleichtert begann er im Winter 1829/30 mit der Übertragung zahlreicher, im vorherigen Sommer angefertigter Bleistiftskizzen in Ölgemälde. Die *Küste von Amalfi* erwähnt Ahlborn in seinem Tagebuch nicht explizit, wer jedoch genau hinschaut, bemerkt zwischen den Zeilen einen möglichen Verweis auf das Gemälde. Am 8. Januar 1830 berichtet Ahlborn in einem Brief an seine Frau Therese von dem ersten schönen Tag im neuen Jahr und dem Antoniusfest, zu dem die Tiere geschmückt und zum Segnen zur Piazza Veneto hinausgeleitet wurden. „Doch“, bekennt Ahlborn „so sehr es in den Füßen zuckt – ich kann nicht überall hinlaufen. Auf meinem Bilde habe ich auch bunte Leute vor dem Tor.“²⁸ Es kann hier kein ein anderes Bild gemeint sein als die *Küste von Amalfi*, welche im rechten Bildteil ebenfalls eine aus dem Stadttor hinausziehende Prozession zeigt. Dargestellt sind Menschen in bunten Kostümen; Frauen mit weißen Hauben und roten Jacken sowie schwarz gekleidete Männer. (Abb. 2)



Abb. 2: A.W.J. Ahlborn, *Küste von Amalfi*, Detail, 1833, Ballarat, Art Gallery of Ballarat

Aus den Quellen geht hervor, dass Ahlborn mitunter größere Gemälde begann und erst einige Zeit später vollendete; man denke wiederum an die in großem zeitlichem Abstand gemalte Basler *Blütezeit des Mittelalters*. Entsprechend scheint es durchaus denkbar, dass auch Ahlborns *Küste bei Amalfi* in Italien begonnen wurde, jedoch unvollendet blieb und im halbfertigen Zustand eineinhalb Jahre später nach Deutschland transportiert wurde.²⁹ Im Januar 1832 hatte Ahlborn Berlin wieder erreicht, „nahm Wohnung und fing an zu malen.“³⁰ Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. besuchte Ahlborn, um dessen Studien zu sehen und „machte mehrere Bestellungen.“³¹

Die Aufträge häuften sich, und auch persönlich ging es Ahlborn nach seiner Rückkehr nach Deutschland sehr gut. Das signierte und auf seine Echtheit überprüfte Entstehungsdatum der *Küste von Amalfi* macht deutlich, dass Ahlborn sein Gemälde zu Beginn des Jahres 1833, also wenige Monate nach seiner Hochzeit mit Therese Martin, vollendet haben muss. Es ist gut denkbar, dass der Künstler den Bildvordergrund, der an späterer Stelle gesondert untersucht wird, in seinem Berliner Atelier im Winter 1832/1833 hinzugefügt hat. In dieser Zeit heißt es, er plane mit Therese eine (Hochzeits-)Reise nach Italien, „wo es noch katholisch ist. Dort soll sie durch eigene Anschauung vieles lernen, und selbst sehen, dass es außer Berlin noch Leute gibt.“³² Bereits im März 1833 war Ahlborns *Küste von Amalfi* ein Hauptausstellungsstück der Ersten Hannoverschen Kunstvereinsausstellung und gelangte dort, kaum war die Ausstellung

eröffnet, zu einem auffallend hohen Preis in die Privatsammlung des Vizekönig Adolph Friedrich von Hannover.³³

3. Vorzeichnungen und Aquarelle

Die Frage nach überlieferten Zeichnungen und Skizzen zu Ahlborns *Küste bei Amalfi* führte im Laufe dieser Untersuchung unweigerlich zu einer umfassenderen Analyse des grafischen Werkes des Künstlers. Ahlborn selbst war, dank seiner Ausbildung an der Berliner Akademie und seines linearen Formenbewusstseins, ein fleißiger Zeichner, und dennoch ist das grafische Werk des Künstlers wenig bekannt. Dies liegt zum einen daran, dass viele Skizzen während des Zweiten Weltkriegs im Kestner-Museum in Hannover vernichtet wurden,³⁴ zum anderen befindet sich eine nicht genauer ermittelbare Anzahl von Ahlborns Zeichnungen sowie Aquarellen in Privatbesitz. Das durch Friederike von Hannover in Auftrag gegebene Welfen- beziehungsweise Guelphenalbum aus den Jahren 1841–44 gehört heute Prinz Ernst August von Hannover und ist lediglich durch die Forschungsarbeit von Harald Seiler aus dem Jahr 1974 einem kleinen Kreis Interessierter bekannt.³⁵ Das wenig bekannte Guelphenalbum besteht aus 83 Aquarellen Ahlborns; wegen seiner Entstehung nach 1840 und aufgrund der thematischen Fokussierung auf die Welfenstätten ist das Album für den vorliegenden Aufsatz jedoch von keiner allzu großen Bedeutung. Dies trifft auch auf eine Reihe von späten Skizzen zu, die sich im Kupferstichkabinett der Landesgalerie Hannover befinden. Es handelt sich hierbei um ein Skizzenbuch mit 119 Zeichnungen, die Ahlborn in Italien von 1841–44 und 1851–53 anfertigte.³⁶ Die erste Hälfte des Skizzenbuches zeigt zum Teil vor Ort entstandene Bleistiftzeichnungen italienischer Städte und Landschaften. Diese sind naturnah und spontan, in der Linieneinführung jedoch auffällig akkurat ausgeführt.³⁷ Der zweite Teil des Buches enthält Aquarelle biblischen Inhalts, die im Atelier entstanden.³⁸

Am Landesmuseum Hannover fehlt es leider an Zeichnungen, die Ahlborns ersten Italienaufenthalt von 1827 bis 1831 dokumentieren. Dass es solche frühen Zeichnungen reichlich gegeben hat, machen jedoch Ahlborns Tagebucheintragen deutlich. Aus dem kleinen Ort Termini am Golf von Neapel schreibt er im Juni 1829, dass die Küste großartig sei und sie „wegen der herrlichen Studien“³⁹ drei Tage blieben. „Zu Fuß, mit Mappe, Malkasten und Feldstuhl“⁴⁰ ziehen die jungen Künstlerfreunde durch Italien, immer auf der Suche nach besonderen Städten und ungewöhnlichen Ansichten. Nur vier Wochen vor diesen Äußerungen hielt sich Ahlborn im von Termini 30 Kilometer entfernten Amalfi auf, und liest man seine Beschreibung des Ortes und der Amalfitanischen Küste,⁴¹ so ist gewiss, dass er auch hier viel zeichnete. Nicht mehr nachzuvollziehen ist jedoch, inwiefern die in Amalfi entstandenen Zeichnungen nach der

Fertigstellung des Ölgemäldes *Küste von Amalfi* in Berlin verloren gegangen sein könnten oder sie möglicherweise während des Zweiten Weltkriegs im Kestner-Museum in Hannover vernichtet wurden. Durchaus denkbar ist auch die These, dass sich die Studien noch in Privatbesitz befinden.

Der ehemalige Vizedirektor der Hamburger Kunsthalle Werner Gramberg machte in einem für das Verständnis von Leben und Werk Ahlborns grundlegendem Aufsatz aus dem Jahr 1970 auf mehrere unbekannte Zeichnungen des Künstlers aufmerksam,⁴² die sich zum Zeitpunkt seiner Recherchen im Kunsthandel befanden und aus Hannoverschem Privatbesitz stammten.⁴³ Das Besondere dieser Zeichnungen ist ihr frühes Entstehungsdatum, und zwar zwischen dem 1. Mai und 18. Oktober 1829, das heißt jener Zeit, in der sich Ahlborn zweimal in Amalfi aufhielt. Gramberg erwähnt zwei Ansichten von Pozzuoli mit Blick auf den Golf von Neapel vom 9. Mai 1829 sowie eine Skizze von Sorrent mit Blick auf den Golf und den Vesuv vom 2. September 1829.⁴⁴ Die zeitliche und topographische Nähe dieser Zeichnungen zu Ahlborns *Küste von Amalfi* ist offensichtlich, wenn auch der Verbleib der Blätter bis heute leider unbekannt ist.⁴⁵ Für den vorliegenden Aufsatz sind die Recherchen aus dem Jahr 1970 jedoch insofern von großer Relevanz, als Gramberg, ein versierter Italienkenner und Honorarprofessor der Universität Hamburg, im Laufe seiner Untersuchung fast unbemerkt eine epochale Neuordnung wagt. Entgegen früherer Meinungen schlussfolgert Gramberg: „Will man den Hannoveraner [Ahlborn] in den weiter gespannten Kreis einer ganzen Kunstrichtung einordnen, so wird man ihn gewiß zur Gruppe der frühen Realisten rechnen.“⁴⁶ Grambergs bisher wenig beachtetes Urteil scheint dabei sowohl systematisch gemeint, im Sinne realistischer beziehungsweise mimetischer Wirklichkeitswiedergabe, als auch historisch als ein Frührealismus, der, etwa zeitgleich mit den Barbizon-Malern in Frankreich, unter deutschen Künstlern in Italien auftritt.

Eine der frühesten öffentlich zugänglichen Zeichnungen Ahlborns besitzt die Hamburger Kunsthalle. Die *Küstenlandschaft bei S. Agata*⁴⁷ (Abb. 3) ist von Ahlborn auf den 6. September 1829 datiert und entstand ganz in der Nähe von Amalfi. Im Vergleich zu den späten architektonischen Zeichnungen Ahlborns, die, wie erwähnt, mit hartem Bleistift akkurat ausgeführt wurden und eher Zeichnungen klassizistischer Ausrichtung ähneln, ist dieses Blatt überraschend zurückhaltend.⁴⁸



Abb. 3: A.W.J. Ahlborn, *Küstenlandschaft bei S. Agata*, September 1829,
Bleistift auf Papier, Hamburg, Hamburger Kunsthalle

Ahlborn reduziert seine Studie auf die Darstellung der geografischen Formen und betont das Relief der Berge und die Formation der Gesteine. Mit weichem Bleistift sind schemenhaft die Konturen einer Berggruppe, des offenen Meeres und einer Inselgruppe dargestellt. Dabei treten die Umrisslinien zurück, indem sie nur angedeutet, unterbrochen oder nicht zu Ende geführt werden. Betonung erfährt hingegen der Wechsel von Licht- und Schattenverhältnissen, welcher durch die Leere des weißen Blattes und meist senkrecht ausgeführte Bleistiftschraffierungen evoziert wird. Die wenigen Schatten der so angedeuteten Steilfelsen sowie die ruhige See und fehlenden Wolken suggerieren den Eindruck der heißen Mittagshitze eines Spätsommertages. Die Unberührtheit und Weite der Landschaft erfährt in dieser kleinen Studie eine für das graphische Gesamtwerk Ahlborns überraschend spontane und realistische Entsprechung.

Der Zwischenschritt von der spontanen Bleistiftsskizze zum vollendeten Ölgemälde ist oft die vorbereitende Studie in Öl. Dies lässt sich an einer weiteren Darstellung Ahlborns ebenfalls in der Kunsthalle Hamburg nachvollziehen. *Marino im Albanergebirge* (Abb. 4) ist eine Figurenlandschaft und zeigt eine ländliche Familie – den Mann zu Fuß, die Frau mit zwei Kindern auf einem Maulpferd – vor der Kulisse Marinos und der Albanerberge. Am 21. Juli 1830 erwähnt Ahlborn, er habe zusammen mit Freunden eine Reise nach Frascati unternommen, wo er sich seinen Aufzeichnungen zufolge mit Eseln fortbewegte und zeichnete.⁴⁹ *Marino im Albanergebirge* geht in der Darstellung von Stadt und umliegender Landschaft höchstwahrscheinlich auf diese Reise zurück, so dass eine Datierung des Blattes auf das Jahr 1830 sinnvoll erscheint.⁵⁰ Im Vordergrund dargestellt ist eine Staffelei mit Leinwand und Feldstuhl, die das

Interesse der männlichen Figur wie auch des Bildbetrachters auf sich zieht. Sicherlich ist die hiermit suggerierte Behauptung, der Maler (Ahlborn) habe sein Gemälde vor der Natur angefertigt, reichlich idealisiert, bedurfte es doch noch einiger Jahre bis Ölfarben in Tuben sowie gut tragbare Staffeleien das Malen im Freien revolutionierten.



Abb. 4: A.W.J. Ahlborn, *Marino im Albanergebirge*, um 1830, Öl/ Papier und Pappe, Hamburg, Hamburger Kunsthalle

Ahlborns Marino-Darstellung verweist jedoch auf das neue Selbstverständnis einer jungen Künstlergeneration, die hinaus in die Natur strebte und außerhalb der Akademien tätig wurde. So schwärmt Ahlborn in einem Tagebucheintrag, er habe vier Landschaften von Geroux – gemeint ist sicherlich der französische Landschaftsmaler und Frührealist André Giroux – in der französischen Akademie gesehen, „an Ort und Stelle studiert und vollendet, nicht zusammenkomponiert.“⁵¹ Der *Weg im Sabinergebirge* von Giroux machte großen Eindruck auf Ahlborn, und offensichtlich spiegelt sich dies in der Ölstudie *Marino im Albanergebirge* wider.⁵² Im mittleren Teil der Darstellung dominiert das moderne Künstlerthema und die topografisch

genaue Darstellung des Ortes Frascati. Diese Szenerie, welche am ehesten Ahlborns frührealistischen Gestaltungswillen verdeutlicht, erfährt durch die Abendstimmung mit den langen Schatten und satten Farben eine für das italienische Frühwerk Ahlborns wie auch für viele zeitgleich entstandene Gemälde dieser Epoche typische traditionelle Rahmung. Sicherlich schwankt auch die Hamburger Studie dabei zwischen den Polen einer Wirklichkeitstreue und idealen Kunstästhetik, so wie es letztendlich charakteristisch für die Kunst des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen ist.

4. Quellen und Motive

Ein Bild ist genau dann authentisch, wenn es, so das Tübinger *Glossar der Bildphilosophie*, „einen realen Sachverhalt wahrheitsgemäß, unverfälscht und genau abbildet, womit auch die Mimesis als ein zentraler Terminus aufgerufen ist“⁵³. Die Realitätstreue und damit einhergehende Originalität eines Gemäldes zu beurteilen, bedeutet jedoch, sich in die jeweilige Entstehungszeit des Werkes zurückzusetzen und aus dieser heraus das Verhältnis des Bildes mit seiner damaligen Wirklichkeit zu überprüfen. „Die für die Authentizität entscheidende Frage lautet dann, wie die beiden Aspekte der Originalität und der Realitätstreue in der Kommunikation mit Bildern aufgerufen werden können. Es geht also um die kommunikativen Formen der Authentifizierung.“⁵⁴ Bezogen auf den vorliegenden Aufsatz müssen wir uns somit die Frage stellen, wie Ahlborns *Küste bei Amalfi* mit dem Betrachter und seiner Umwelt interagiert und wie sich die kommunikativen Zeichen damals und heute verändert haben.

Wie so viele Gemälde der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spiegelt *Küste von Amalfi* die einsetzende Profanisierung der Landschaftsmalerei und zugleich deren Rückversicherung zur Tradition deutlich wider.⁵⁵ So wird dem heutigen Betrachter der gestaffelte und sich steigernde Aufbau des Bildes, der in dem imaginierten Hochgebirge endet, aus frühen italienischen Landschaften klassizistisch-romantischen Ursprungs gut bekannt sein. Die Faszination für das Hochgebirge, wie sie durch Joseph Anton Koch in der Darstellung *Schmadribachfall* (1822) epochemachend deutlich wurde, hatte auch Ahlborn gepackt. In der Tat war Ahlborn unter den Deutsch-Römern gut bekannt und verkehrte mit vielen bedeutenden Künstlern. In einem Tagebucheintrag vom 8. Januar 1830 in Rom stellt Ahlborn fest, dass „die beiden alten Landschaftler, der Tiroler Josef Anton Koch und Reinhart aus Franken“⁵⁶ in seinem Haus wohnen. Später berichtet er, dass er an einem Bild mit „bunten Leuten vor dem Tor“ arbeite und dass sich „Meister Koch“ für seine Komposition interessiere.⁵⁷ Dass Ahlborns *Küste von Amalfi* im rechten Bildteil eine Prozession mit bunt gekleideten Leuten und Mönchen darstellt und dass sich Koch – sofern wir diesem Tagebucheintrag Glauben schenken – für die im Hintergrund

dargestellte Berglandschaft hätte begeistern können, ist nachvollziehbar. Inwiefern Joseph Anton Koch an der Konzeption und möglicherweise sogar an der Ausführung des Bildhintergrundes beteiligt gewesen sein könnte, so wie er es bei Bildern jüngerer Kollegen und Schüler des Öfteren tat, müsste jedoch durch weitere Recherchen und Untersuchungen am Bild belegt werden.

Die christliche Symbolik wird in Ahlborns *Küste von Amalfi* nur noch angedeutet und ordnet sich auf den ersten Blick der Landschaftsdarstellung unter. Erst bei genauerer Betrachtung wird offensichtlich, dass sie unterschwellig einen wichtigen Platz in der *Küste von Amalfi* einnimmt. In Amalfi gibt es zwei vom Hl. Franziskus im 13. Jahrhundert gegründete Klöster, ein westlich und ein östlich gelegenes Kapuzinerkloster, die heute zwei Hotelbetrieben Platz gemacht haben. Bereits seit Beginn des 19. Jahrhunderts wurden in beiden Klöstern Reisende beherbergt. Ahlborn selbst wohnte während seines zweiten Amalfiaufenthaltes „im Kloster San Francesco, das in die Maler-Locanda umgewandelt [war].“⁵⁸ In der Tat zeigt die *Küste von Amalfi* einen in der Darstellung Amalfis ungewöhnlichen Blick von Ost nach West, der offensichtlich bewusst gewählt wurde, um den religiösen Gehalt des Bildes zu akzentuieren. Die Mönche am rechten Bildrand, welche in Detailaufnahmen als Kapuziner zu identifizieren sind (Abb. 5), evozieren für den Ortskundigen die Erinnerung an das im Osten der Stadt, quasi hinter dem Bildbetrachter, liegende ehemalige Kapuzinerkloster.



Abb. 5: A.W.J. Ahlborn, *Küste von Amalfi*. Detail, 1833, Ballarat, Art Gallery of Ballarat

Detailaufnahmen der Prozession auf der rechten Seite des Bildes machen deutlich, dass sich Ahlborn mit seinen Figuren einzeln beschäftigt hat. Die Kapuziner tragen am Anfang der Prozession eine Fahne mit einer Darstellung der hl. Maria und am Ende ein Kruzifix mit Jesus am Kreuz. Der letzte Kapuziner trägt eine Bibel (Abb. 5). Die Amalfitanische Küste ist heute noch bekannt für ihre zahlreichen Prozessionen, insbesondere zur Osterzeit, jedoch teilt uns Ahlborn selbst in seinen Aufzeichnungen nicht mit, ob er weitere Prozessionen bei seinen Aufhalten im Mai und September 1829 in Amalfi miterlebt hat. Wie schon erwähnt, könnte Ahlborn bei der späteren Umsetzung des Bildes im Atelier auch von seinen Eindrücken am Antoniusfest in Rom inspiriert worden sein.

Der Prozessionskult der in Amalfi ansässigen Kapuziner war überregional bekannt und auch der Maler Franz Catel zeigt uns in seinem 1834 entstandenen Ölgemälde einen *Blick auf Amalfi aus der Vorhalle des Domes mit einer Prozession*.⁵⁹ In der Kontrastierung von Geistlichkeit und Weltlichkeit, von Kapuzinern gegenüber Bettlern, Kindern, Alten und Gebrechlichen ist Catel durchaus religionskritisch. Ahlborn hingegen integriert den volkstümlichen Glauben und Prozessionskult im positiven Sinn in die Amalfitanische Landschaft. Seine Motive zeugt dabei unterschwellig von der religiösen Faszination des zum Katholizismus konvertierten Künstlers. Ahlborn, der als junger Akademiestudent noch „in nordischer Romantik befangen [und] von Friedhofsstimmung verzaubert“⁶⁰ war, begeisterte sich, nach einer für ihn zentralen Begegnung mit dem Papst auf dem Petersplatz und infolge seiner Reisen durch Italien, zunehmend für einen Glauben voller für ihn unbekannter Riten. In seinen Lebenserinnerungen berichtet Ahlborn immer wieder mit großer Bewunderung von den in Italien miterlebten kirchlichen Festen und Feiertagen. Für Ahlborn bedeutete der katholische Glauben in Italien somit eine Befreiung aus den Fesseln seiner Jugend und dem im norddeutschen Elternhaus vorgelebten asketischen Protestantismus.

Die Kapuziner in Ahlborns *Küste von Amalfi* laufen auf ein Stadttor zu, über dem Amalfis, dem Hl. Andreas geweihter Dom angedeutet ist. Der Kreis schließt sich im linken Hintergrund des Bildes mit dem im Westen von Amalfi, schemenhaft durch Ahlborn dargestellten Kapuzinerkonvent. Letzteres war ein beliebtes Motiv der Malerei um 1830. Ernst Fries hat das Kloster mehrfach dargestellt,⁶¹ und auch seine Malerkollegen, darunter Ludwig Richter, waren von der Amalfitanischen Küste fasziniert. Während bei Fries jedoch eine Abkehr vom romantischen Gefühl und eine zunehmend realistische Formgebung zu bemerken ist, hält Richter an der Tradition fest.⁶² In seinen Lebenserinnerungen verteidigt Richter rückblickend das romantische Prinzip des „Totaleindrucks“, dem er abwertend die „prospektartige Wiedergabe“ gegenüberstellt.⁶³ Der ideale Standpunkt des Künstlers erlaube, so Richter, das Kombinieren mehre-

rer Perspektiven. Auch Ahlborn hält in *Küste von Amalfi* an einem romantischen Totaleindruck fest, um die Amalfitanische Küste möglichst imposant und umfassend darstellen zu können. So erlaubt der imaginierte Vordergrund des Bildes eine Perspektive auf das offene Meer, die Steilküste und die Stadt Amalfi, welche mit realistischen Mitteln nicht darstellbar wäre. Zugleich entsteht damit ein auffälliger Bruch zum Mittelteil des Bildes. Betrachtet man Bilder und Zeichnungen Ahlborns aus seiner frühen und mittleren Schaffensphase und liest zeitgenössische Kritiken zu seinen Werken, wird deutlich, dass sich der junge Maler oft bei der Gestaltung des Bildvordergrunds schwer tat und gerne auf fremde Bildquellen zurückgriff. Die Frage steht somit im Raum, inwiefern sich Ahlborn die Inspiration für den Vordergrund der *Küste von Amalfi* möglicherweise weniger in Italien als vielmehr zurück in Deutschland geholt haben könnte.

Caspar David Friedrich war in Berlin mit seinen 1818 entstandenen *Kreidefelsen auf Rügen*⁶⁴ bekannt geworden, und es ist durchaus denkbar, dass Ahlborn das Bild als junger Student, möglicherweise vermittelt durch seinen Lehrer Wilhelm Wach, der mit Friedrich befreundet war, gesehen hat.⁶⁵ Ein Vergleich beider Bilder drängt sich auf, auch wenn die Quellenlage bisher keinen direkten Zusammenhang beider Gemälde und Künstler zulässt. Auffällig ist jedoch, dass Ahlborns *Küste von Amalfi* wie Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen* zwei Bilder im Hochformat mit einem bühnenhaften Vordergrund sowie einer in die Ferne und auf das offene Meer blickenden Rückenfigur sind. Der Schäfer im Bildvordergrund der *Küste von Amalfi* wird dabei zur Identifikationsfigur des Betrachters und zum Stellvertreter des Malers im Bild. Wie bei Friedrich ist auch bei Ahlborn der Mensch Identifikationsfigur für den Betrachter in der Natur, wobei es hier wie dort keinen Weg zum Standort der Figur noch einen Weg von dieser in die Ferne gibt. Beide Maler appellieren an das Vorstellungsvermögen des Betrachters, das ‚innere Auge‘, welches den Raum zu durchqueren vermag.

Kreidefelsen auf Rügen ist eine, wenn auch vergleichsweise versöhnliche Interpretation zu dem in Friedrichs Werk immer wiederkehrendem Thema von Leben und Tod.⁶⁶ Ahlborns *Küste von Amalfi* hingegen ist das genaue Gegenteil, nämlich das malerische Erzeugnis einer unter der Sonne Italiens empfundenen Lebensfreude beim Wandern entlang der Amalfitanischen Küste. Auch bezieht Ahlborn das figürliche Repertoire in seinem Gemälde aus dem ländlichen und katholischen Italien, wobei die Figuren im Gesamtzusammenhang des Bildes als integraler Teil der Natur erfahren werden. Sie entfernen sich damit ganz offensichtlich von den schlanken und in sich gekehrten Städtern in Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen* und so hilfreich ein Vergleich zwischen Ahlborn und Friedrich für die Genese und Entstehungsgeschichte der *Küste*

von *Amalfi* sein könnte, so wenig scheinen die eventuellen motivischen Anleihen bei Friedrich für die Bildbedeutung bei Ahlborn von Relevanz.

Dass für Ahlborn, ganz im Sinne von Wachs eklektizistischem Kunstverständnis, das Einfügen fremder Motive kein Vergehen war, muss jedoch an dieser Stelle betont werden. Als in Berlin Vorwürfe gegen Wach laut werden, er wahre nicht die ‚Eigenheit‘, kontert Ahlborn mit den Worten: „Das viele Geschrei über Wahrung der Eigentümlichkeit klingt mir jetzt lächerlich. Wer einen guten Funken hat, verliert ihn nicht.“⁶⁷ Die ‚Eigenheit‘ und das ‚Eigentümliche‘ sind in dieser Zeit zentrale Begriffe, die mit dem Diskurs zum Genie und Original verknüpft sind. Deutlich wird in diesem Zitat, dass der von den Romantikern auf die Spitze getriebene Originalitätsdiskurs durch die nächst folgende Generation an Künstlern zunehmend in Frage gestellt wurde. Für die in Berlin geschulten und nach Italien reisenden Landschaftsmaler, darunter der junge August Wilhem Julius Ahlborn, verlor die romantische Vorstellung zum Originären um 1830 zunehmend ihren Absolutheitsanspruch.

Entsprechend lässt sich auch feststellen, dass Ahlborn der romantischen Bildmotivik eines Friedrichs offensichtlich nahe stand, diese womöglich sogar ganz bewusst und sichtbar in sein Werk integrierte, dass er jedoch die intellektuelle Bedeutung der Friedrich’schen Zeichen keinesfalls aufgriff. Die Kommunikation des Malers mit dem geschulten Betrachter, welcher um das Jahr 1830 der romantischen Bildmotivik durchaus vertraut war, erlitt dadurch erste Störungen. Das Segelboot beispielsweise, das bei Friedrich einen komplexen symbolischen Gehalt besitzt,⁶⁸ hat bei Ahlborn offensichtlich einen allenfalls funktionalen und persönlichen Wert, insofern als man die Hafenstadt Amalfi bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts nur über den Seeweg erreichen konnte und Ahlborn selbst diese Überfahrt von Capri aus geplant, wenn auch aufgrund der Seekrankheit seines Freundes, nicht vollendet hatte.

Es deutet sich in diesem Detail bereits an, was neben Ahlborn eine ganze Generation an jungen Landschaftsmalern in Italien ab 1830 faszinierte. Weniger die Symbolik und Idee als vielmehr die Erscheinung und Lebensfreude treten in zahlreichen Landschaftsgemälden dieser Zeit in den Vordergrund. Eine genaue Beobachtungsgabe der Menschen und der Natur vor Ort waren für Ahlborn und seine Kollegen Voraussetzung für ihre italienischen Gemälde. Die Nähe zum Biedermeier, einer Epoche, die ihren Begriff allerdings späteren Generationen verdankt, ist hier selbstredend gegeben. Zur begrifflichen und stilistischen Abgrenzung von Frührealismus und Biedermeier sei an dieser Stelle ein kurzer Verweis zu einem ebenfalls in der Art Gallery of Ballarat vertretenem Maler, Heinrich Bürkel, erlaubt. Neben Ahlborns großformatiger *Küste von Amalfi* wird in Ballarat die kleinformatige *Italienische Landschaft mit Reisenden* von Heinrich Bürkel aus dem Jahr 1833 ausgestellt.⁶⁹ Bürkel steht hier als führender

Künstler einer Art von italienischem Biedermeier, bei dem die Landschaft zwar realistisch dargestellt wird, jedoch lediglich als Kulisse für Bürkels Figuren und deren gesellschaftlichen Funktionen im Sinne einer Sozial- und Gesellschaftssatire steht. Ahlborn hingegen dienen die lediglich angedeuteten Figuren am Ende vielmehr der Gesamtaussage des Bildes, die eine deutliche Hinwendung zur reinen Landschaftsdarstellung darstellt.

Ahlborn interessierte sich zunehmend für eine genaue Bestandsaufnahme der italienischen Landschaft und das Gemälde *Küste von Amalfi* steht am Anfang dieser Entwicklung. In der naturgetreuen Darstellung von *Agave Americana* und *Opuntia Ficus Indica* im Bildvordergrund zeigt sich das große Interesse des Malers an der mediterranen Pflanzenwelt.⁷⁰ Neben der Botanik war Ahlborn stark an optischen Phänomenen interessiert und sicherlich ist die akkurat ausgeführte Spiegelung der weißen Kalksteinfelsen im Wasser der *Küste von Amalfi* kein Zufall, sondern zeugt von der genauen Beobachtungsgabe Ahlborns, welche unter anderem durch den Lehrer Johann Erdmann Hummel in Berlin geschult worden war.⁷¹ Dass Ahlborn die Landschaftsmalerei mit einem frührealistischen Abbildcharakter verband, wird außerdem deutlich, wenn wir uns den exakten Titel der *Küste von Amalfi* vergegenwärtigen. *Küste bei Amalfi in der Provinz Salerno im Neapolitanischen. Nachmittagbeleuchtung* heißt Ahlborns Gemälde bei seiner Präsentation während der ersten Hannover Kunstvereinsausstellung im Jahr 1833.⁷² Neben der Beschreibung des Ortes findet sich die genaue Angabe der Tageszeit. Ein Zusatz, der später in impressionistischen Gemälden die Dominanz von Licht, Stimmung und Momenthaftigkeit gegenüber dem vormals alles bestimmenden Bildthema anzeigt.

Ein deutscher Maler, der sich in Italien intensiv mit dem Phänomen von Licht und Schatten auseinandergesetzt hat, ist Carl Blechen. Ahlborn und Blechen waren beide Schüler derselben Landschaftsklasse von Peter Ludwig Lütke in Berlin und hatten sogar gemeinsam in Vertretung Schinkels Theaterdekorationen gemalt. 1829 lebten beide Künstler in Rom und Blechen hielt sich sogar im Mai 1829, zur gleichen Zeit wie Ahlborn, in Amalfi auf. In seinen Tagebüchern erwähnt Ahlborn seinen Kollegen Blechen allerdings nicht, was aufgrund der Übereinstimmungen in der Vita beider Maler durchaus überrascht und letztlich damit zu tun haben könnte, dass sowohl in Rom als auch in Berlin ein sehr großer Konkurrenzkampf unter den gleichalten Landschaftsmalern herrschte. Blechen war Ahlborn dabei in seiner Innovationskraft immer eine Spur voraus. Auf seiner zehntägigen Wanderung entlang der Amalfitanischen Küste entstanden so jene 66 großformatigen Seiten mit Bleistift, Sepia und Aquarellfarben, die erstmals vereint in einer Wanderausstellung im Jahr 2009 zu sehen waren und hier die Kunstwelt begeisterten.⁷³ Beachtung gefunden hat auch Blechens *Kapuzinerkloster bei Amalfi*,

welches das sowohl von Ahlborn als auch von Fries im Hintergrund ihrer Bilder angedeutete Felsenkloster in Nabsicht darstellt. Das Blatt entstand vor der Natur und ist für die damalige Zeit beeindruckend modern im Erfassen des Moments. Blechen spiegelt einen unmittelbaren sinnlichen Eindruck wider, indem er Licht, Schatten und Atmosphäre auf damals revolutionäre Weise akzentuiert. Auch Ahlborn zeigt in seinen Zeichnungen der ausgehenden 1820er Jahre, dass er die Naturbeobachtung vor den idealen Gestaltungswillen stellt; Blechens Idee der Serie und dessen Ausarbeitung von Zeichnungen in Aquarell und Sepia verfolgt er jedoch nicht.

Die 1830er Jahre bedeuteten für Ahlborn ein Suchen nach dem eigenen Stil. Nach der Rückkehr aus Sizilien vollendete er in Rom die vor seiner Reise begonnene und bereits erwähnte *Blütezeit des Mittelalters*, welche sich heute im Basler Kunstmuseum befindet. Das Thema und die Größe des Bildes (1,5 x 2 m) musste Ahlborn nun als belastend empfinden, hatte er doch während seiner Sommerreisen ausschließlich kleinformatige Studien in der Natur angefertigt.⁷⁴ Auch in Berlin stieß die *Blütezeit des Mittelalters* bei seiner Präsentation auf Ablehnung. Nikolaus Meier macht deutlich, dass die neudeutsche und patriotische Kunst aus Italien in Berlin als passé galt und den Vizedirektor der Berliner Akademie befremdete.⁷⁵ Ahlborn jedenfalls wandte sich nach der *Blüte des Mittelalters* vollends von der Bildsprache der Nazarener ab, die ihm doch nie ganz eigen gewesen war.⁷⁶ Das Experimentieren mit verschiedenen Darstellungsformen der Landschaftsmalerei stand nun im Vordergrund.

Die unmittelbar nach der *Blütezeit des Mittelalters* entstandene und in Australien wiederentdeckte *Küste bei Amalfi* markiert den Beginn einer neuen Ausrichtung in Ahlborns Schaffen. In den 1840er Jahren entstanden daraufhin weitere Landschaftsgemälde, darunter die im Hannover Landesmuseum ausgestellten Bilder *Salzburg mit den Staufferbergen*⁷⁷ und *Am Comersee bei Varenna*.⁷⁸ Die Figuren werden in diesen Bildern zurückgedrängt und die reine Landschaft, wie wir sie sonst nur aus Ahlborns Zeichnungen und insbesondere seinem Welfenalbum kennen, steht im Vordergrund. In der dezenten Beleuchtung und verhaltenen erdigen Farbigkeit passt sich Ahlborn in den Landschaftsgemälden der 1840er Jahre allerdings zunehmend dem deutschen Geschmack des fortschreitenden 19. Jahrhunderts an, der seine frühen Italienbilder, für heute schwer nachvollziehbar, als zu „bunt und hart“⁷⁹ verurteilte.

5. Fazit

Der vorliegende Beitrag fasst rückblickend das Ergebnis musealer Authentizitätsprüfungen zusammen, welche die Anschaffung von Ahlborns *Küste von Amalfi* im Jahr 2008 aus Privatbesitz zur Folge hatte. Zugleich bildet dieser Aufsatz einen Anfang in der Erforschung von

Leben und Werk eines wenig bekannten Künstlers der 1830er Jahre. In der Kombination von spätromantischen und frührealistischen Bildteilen und in Hinblick auf die Fülle an deutsch-italienischen Bildern in den 1830er Jahren, ist Ahlborns *Küste von Amalfi* sicherlich eines von vielen Gemälden dieser Zeit. Dass den zwischen den richtungsweisenden Epochen entstandenen, oft eklektisch geprägten Gemälden der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mitunter vor-schnell eine eigene Originalität abgesprochen wird und dass diese Bilder am Ende meist keiner eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung unterliegen, mag an den zum Teil überbelegten Depots und den für die Bestandserforschung geringen finanziellen Mitteln im musealen Bereich liegen.⁸⁰ So bedarf es manchmal eines Zufalls oder eines Blickes von außen, in diesem Fall aus der Ferne des australischen Kontinents, um derartige Gemälde und Künstler aus ihrem oft unterbewertetem Dasein zu befreien.

August Wilhem Julius Ahlborns *Küste von Amalfi* in der Art Gallery of Ballarat gehört, aus heutiger Sicht und mit Blick auf das Gesamtwerk des Künstlers, zu den zweifellos ausdrucksstärksten Gemälden des Malers. Im Werk Ahlborns nimmt die *Küste bei Amalfi* einen besonderen Stellenwert ein, insofern als dass das Gemälde einen Wendepunkt seines Schaffens markiert. Die ausführliche Untersuchung der Entstehungsgeschichte des Bildes macht deutlich, dass die 1829 unternommene Reise Ahlborns von Rom nach Sizilien und speziell der riskante Fußmarsch des Künstlers entlang der Amalfitanischen Steilküste dem Gemälde vorausgingen und den Maler mit einer neuen und ungewöhnlichen Perspektive auf die italienische Landschaft, die Stadt Amalfi und seine Bewohner entlohten. Mit der *Küste von Amalfi* endete für Ahlborn der dem Künstler wohl niemals wirklich vertraute Hang zur Nazarenischen Bildsprache und Ahlborns Leidenschaft für die reine Landschaftsmalerei begann.

Eine zentrale Voraussetzung für das Verständnis von Ahlborns italienischem Frühwerk und die Zuweisung der *Küste von Amalfi* zum Urheber Ahlborn und zu dessen Gesamtwerk bildete der Vergleich zwischen den wenigen öffentlich zugänglichen italienischen Landschaftszeichnungen und -studien der späten 1820er Jahre und den bis Mitte der 1830er Jahre meist in Berlin ausgeführten Ölgemälden. Insbesondere die Hamburger *Küstenlandschaft bei S. Agata* zeigt einen frührealistischen Gestaltungswillen, der auch bei den von Gramberg untersuchten italienischen Architekturzeichnungen derselben Zeit auftritt und im Vergleich zu den fertigen Ölgemälden überrascht. Mit wenigen Bleistiftstrichen wird ein geographisches Gesamtgefüge und dessen Lichtverhältnisse vor Ort erfasst, ein Vorgehen, das entfernt an die zeitgleich entstandenen Amalfi-Zeichnungen von Carl Blechen erinnert. Solche vom Licht Italiens inspirierten Naturstudien verdrängten zunehmend die heroischen Landschaften, wie sie in Rom von Poussin bis Koch gelehrt wurden, und verpflichteten sich einer in Berlin vermittel-

ten neuen Wahrheitstreue. Ahlborns zahlreiche Baum-, Fels- und Agavenstudien belegen darüber hinaus das botanische und geologische Interesse des Künstlers und auch seine Architekturzeichnungen gleichen historischen Bestandsaufnahmen wie sie Ahlborns Freund Hessemer anfertigte.

Die Ölgemälde der 1830er Jahre sind hingegen in Ahlborns Römischen und Berliner Ateliers entstanden und folgen meist einem bekannten Bildprinzip, das wiederum kennzeichnend für viele andere italienische Gemälde dieser Epoche ist: Ein der Wirklichkeit nachempfunder Mittelteil, der meist architektonische und botanische Motive der italienischen Landschaft naturgetreu darstellt, wird im Vorder- und Hintergrund von idealistischen, entweder klassizistisch-heroischen oder romantischen Bildteilen umfasst. Auch Ahlborns *Küste von Amalfi* erinnert im Hintergrund an heroisch-klassizistische Hochgebirgsdarstellungen und die Quellenlage macht deutlich, dass Joseph Anton Koch diese Bildpartie in Rom beeinflusst haben könnte. Die neu ausgewerteten Briefe und Tagebucheinträge Ahlborns lassen außerdem vermuten, dass die *Küste von Amalfi* erst drei bis vier Jahre nach Ahlborns Italienreise in Berlin fertiggestellt wurde. Inwiefern Ahlborns *Küste von Amalfi* als Hommage an Caspar David Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen* zu verstehen sein könnte, bleibt aufgrund fehlender Quellen ungewiss. Dass Ahlborn die Bilder Caspar David Friedrichs jedoch kannte, und dass er der motivischen Anleihe nicht abgeneigt war, sie vielmehr begrüßte, wurde im Zuge der Auswertung von Ahlborns Tagebüchern offensichtlich.

Die Diskussion über die Authentizität und Originalität eines Bildes muss immer aus dem jeweiligen visuellen Kontext heraus verstanden werden und dieser Kontext änderte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts eklatant. Die Spätromantik und ihre Debatte zur Originalität waren für die junge Malergeneration um Ahlborn nach 1830 zu einem Endpunkt gekommen. Wir erinnern uns, Ahlborn „klingt das Eigentümliche lächerlich“, denn „wer einen Funken [habe], verlier(e) ihn nicht“. In dieser Aussage ist – sofern wir dem Tagebuch Ahlborns als einem sicherlich in Teilen fiktivem literarischen Werk Magnussens an dieser Stelle Glauben schenken – ein zentrales kunsttheoretisches Verständnis Ahlborns und seiner Zeit überliefert. Motivische Anleihen, das Kopieren alter Gemälde ist erlaubt und sogar erwünscht, sofern die Gesamtaussage des neu zu schaffenden Bildes überzeugt, der Maler seinen „Funken“ nicht verliert. Ahlborn bekennt sich selbstbewusst zum Eklektizismus, sieht in der motivischen Anleihe keinen *Stilbruch* mehr, sondern ein zu begrüßendes *Stilmittel*, und er wirft mit der *Küste von Amalfi* die Frage auf, inwiefern nicht jedes sogenannte Original motivische Anleihen für den Betrachter sichtbar aufweisen darf. Die kunsttheoretische Grundlage ist damit bereitet für das

einige Jahre später von Frankreich ausgehende malerische Infragestellen und Ironisieren von Traditionen sowie den Verfall des Originären und Absoluten.⁸¹

Ahlborn als einen versierten Theoretiker darzustellen, der sich in intellektuellen Kunstabhandlungen verliere, wäre verfehlt. Seine Briefe zeugen vielmehr von einem eher losen Interesse an den Theorien seiner Zeit. Ahlborns *Küste von Amalfi* lebt von der unmittelbaren Naturanschauung und der Wanderung des Malers entlang der italienischen Steilküste. Durch die Lektüre von Ahlborns Tagebuch lässt sich viel über den Charakter des modernen Landschaftsmalers erfahren, dem kein Weg zu beschwerlich war, um an sein Ziel zu gelangen. Entsprechend berichtet Friedrich Hessemer in einem Brief an seinen Vater von der Freundschaft zu Ahlborn mit folgenden Worten: „Er [Ahlborn], ist mir von allen, die ich kennen lernte, der liebste Begleiter, denn er ist wütend auf seine Arbeit, und sein Wille, sein Fleiss ist unermüdlich.“⁸²

Die *Küste von Amalfi* stellt einen Wendepunkt in Ahlborns Schaffen dar. In Abgrenzung zu den Deutsch-Römern und Nazarenern, deren Kunst am Ende in Pathos und Leblosigkeit zu erstarren drohte, suchte Ahlborn vielmehr den Kontakt zu einer jungen, selbstbewussten Generation an Malern, die sich der italienischen Landschaft verschrieben hatte. *Küste von Amalfi* ist ein klares Gegenstück zu Ahlborns noch in Rom entstandenen Bildern, darunter der heute in Basel befindlichen *Blüte des Mittelalters*. Nicht mehr die Verherrlichung vergangener Zeiten, das Abwägen zwischen deutschem Mittelalter und italienischer Renaissance, sondern die mediterrane Landschaft und ihre Bewohner ist das Thema der *Küste von Amalfi*. Ahlborn betont um 1830 zunehmend das Momenthafte und Atmosphärische in seiner Malerei und der Künstler selbst benutzt in diesem Zusammenhang den Begriff des ‚Realismus‘ mehrfach in seinen Tagebüchern. Ahlborns Realismus ist dabei zum einen als eine realistische Malweise zu verstehen, die sich mit idealistischen Abbildungsweisen in den Künsten abwechselt, zum anderen ist sein Begriff historisch um das Jahr 1830 verankert. Es ist ein früher Realismus, der sich in Rom gegen die Nazarener wendet, der die Künstler in die Natur und vor das Motiv treibt und – das ist das Besondere – der den Menschen sowie dessen Riten und Feste als Teil der italienischen Natur begreift.

In der Tat beweist Ahlborn mit der *Küste bei Amalfi* seinen ausgeprägten Sinn für Farben und deren Wirkung auf den Betrachter. Farbintensiv und lichtdurchströmt ist Ahlborns Landschaft von Amalfi, nicht zuletzt dank einer umfassenden Restaurierung des Werkes an der Art Gallery of Ballarat im Jahr 2008. Die Beurteilung des Bildes fällt heute und insbesondere nach den Bildern der französischen Impressionisten, durchaus positiv aus. In der Tat nimmt das strahlende Azurblau des Meeres fast schon autonome Züge an und lässt den, nach der Moderne

und Postmoderne ohnehin wenig relevanten, eklektischen Charakter des Bildes zurücktreten. In der Variation des Amalfi-Themas ist die *Küste von Amalfi* einzigartig. Das Gemälde zeigt einen Blick, der heute erst wieder durch Aufnahmen aus der Luft möglich wurde. Als Postkarten werden solche Fotografien inzwischen in die ganze Welt versandt. Auch *Küste von Amalfi* wurde im Jahr 1904 als Reiseerinnerung eines australischen Ehepaares aus der ehemaligen Sammlung Adolph Friedrichs in London erworben. Mit dem Schiff gelangte das Gemälde in das entfernte Australien, wo es bis zum Jahr 2007 in Privatbesitz war. Die Art Gallery of Ballarat erwarb das Gemälde schließlich mit Beginn der hier angestellten Nachforschungen im Jahr 2008. Seitdem übt Ahlborns *Küste bei Amalfi* eine große Anziehungskraft auf den Museumsbesucher aus. Es wiederholt sich hier ein Phänomen, das bereits 180 Jahre früher, anlässlich der ersten Hannoverschen Kunstvereinsausstellung, zu beobachten war. Zusammen mit dem bereits in den 1990er Jahren wiederaufgetauchten Historiengemälde *Unter der Arena*⁸³ Karl von Pilotys gehört Ahlborns *Küste von Amalfi* zu einem Hauptwerk deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts in australischem Museumsbesitz.⁸⁴

6. Dank

Dieser Aufsatz ist der letzte von drei Aufsätzen, die während eines Forschungsstipendiums der Fritz Thyssen Stiftung am Kunsthistorischen Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg in den Jahren 2009–2012 entstanden sind. Meinen Förderern bin ich für Ihre finanzielle Unterstützung sehr dankbar. Gordon Morrison danke ich herzlich dafür, dass er diese Recherchen als Direktor der Art Gallery of Ballarat initiiert und tatkräftig unterstützt hat. Prof. Dr. Dagmar Eichberger (Universität Heidelberg/Trier), Prof. Dr. emer. Andreas Prater und Prof. Dr. Hans Hubert (Universität Freiburg) sowie Elena Tutino (ehemals Niedersächsische Landesgalerie Hannover) bin ich außerdem für Ihre inhaltlichen Hinweise und formalen Korrekturvorschläge sehr dankbar. Dankbar bin ich außerdem für das Bereitstellen einer großen Zahl an Reproduktionen und Arbeitskopien von Zeichnungen und Gemälden Ahlborns durch das Auktionshaus Lempertz in Köln sowie die Kunstmuseen in Ballarat, Basel, Berlin, Hamburg und Hannover.

Abbildungen

Abb. 1: Ahlborn, *Küste bei Amalfi*, 1833. Öl/Lw., Ballarat, Art Gallery of Ballarat

Abb. 2: Ahlborn, *Küste bei Amalfi*, Detail Bunte Leute, 1833. Öl/Lw., Ballarat, Art Gallery of Ballarat

Abb. 3: Ahlborn, *Marino im Albanergebirge*, um 1830. Öl/Papier, Hamburg, Hamburger Kunsthalle

Abb. 4: Ahlborn, *Küstenlandschaft bei S. Agata*, 1829. Bleistift/Papier, Hamburg, Hamburger Kunsthalle

Abb. 5: Ahlborn, *Küste bei Amalfi*, Detail Kapuziner, 1833. Öl/Lw., Ballarat, Art Gallery of Ballarat

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2 und 5: Art Gallery of Ballarat

Abb. 3–4: Hamburger Kunsthalle

Zur Autorin

Dr. Beatrix Ahrens studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Französisch in Freiburg und Bordeaux. Nach ihrer Promotion lebte sie von 2006 bis 2009 in Australien und war dort wissenschaftliche Assistentin am *Department of Art History and Art Curatorship* der Melbourne University. Zeitgleich übernahm sie Museumsrecherchen u.a. für die National Gallery of Victoria und die Art Gallery of Ballarat. Von 2009 bis 2012 war Frau Dr. Ahrens Forschungsstipendiatin der Fritz Thyssen Stiftung am Kunsthistorischen Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

¹ Beatrix Ahrens: „Ahlborn, Bürkel und Brandes in Australien. Zur wechselvollen Geschichte von vier Gemälden aus der Kunstsammlung Adolph Friedrichs von Cambridge, Vizekönig von Hannover“, in: *Hannoversche Geschichtsblätter* 66, 2012, S. 163–177. Vgl. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3162/1/Ahrens_Ahlborn_Buerkel_und_Brandes_in_Australien_2012.pdf

² R. Behrens (Hrg.): *Wilhelm Ahlborn*, Ausst.-Kat., Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, (Reihe *Kleine Hannoversche Kunstgeschichte*), Hannover 1953.

³ Vgl. Hermann Engfer: „Der Hannoversche Maler Wilhelm Ahlborn und sein Hildesheimer Freundeskreis“, in: *Unsere Diözese in Vergangenheit und Gegenwart. Zeitschrift des Vereins für Heimatkunde im Bistum Hildesheim*, 1957, S. 88–92, hier S. 88 und S. 90. Enger stuft die religiöse Malerei Ahlborns hingegen als weniger wertvoll ein.

⁴ Vgl. Beatrix Ahrens: „Hidden Art in Australia. 19th Century European Art in Victoria's Public Collections“, öffentlicher Vortrag, 13.12.2011, The University of Melbourne, Melbourne 2011.

⁵ Alexander Dorner nannte Ahlborn Anfang der 1930er Jahre den „Urtyp des Spätromantikers“ und sein pauschalisierendes Urteil hielt viele Jahre bestand. Vgl. Alexander Dorner: *Hundert Jahre Kunst in Hannover 1750–1850*, hrg. v. Kunstverein Hannover, Hannover 1932, S. 98.

⁶ Ingeborg Magnussen: *Des Malers Wilhelm Ahlborn Lebensschicksale. Von Wilhelm Ahlborn selbst erzählt*, Vechta 1935. Die Lektüre dieses wenig bekannten Tagebuches hat den vorliegenden Aufsatz insofern ermöglicht, als sie den Schlüssel für das Verständnis der Bildgenese und Entstehungsgeschichte der *Küste von Amalfi* lieferte. Ich danke Elena Tutino, ehemals Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, für die Zustellung einer Kopie des Tagebuches nach Australien.

⁷ Wilhelm Sander: *Das Leben des Malers Wilhelm Ahlborn, dargestellt nach hinterlassenen Tagebüchern und Briefen des Künstlers*, Lüneburg 1892, S. 4.

⁸ A. W. J. Ahlborn: *Die Eltern des Künstlers*, 1823, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie. Vgl. Ludwig Schreiner (Hrg.): *Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*, Best.-Kat., Bildband, neu bearb. v. Regine Timm, Hannover 1990, S. 11, Abb. 8.

⁹ A. W. J. Ahlborn: *Selbstbildnis mit Bruder Kurt*, 1827, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie. Vgl. ebd. S. 12, Abb. 11.

¹⁰ Ebd.

¹¹ A. W. J. Ahlborn: *Blick auf das Neue Palais in Potsdam*, 1826. Hannover, Niedersächsische Landesgalerie. Vgl. ebd., S. 11, Abb. 10.

¹² Sander 1892, S. 11 ff.

¹³ Zu Ahlborns Italienaufenthalt vgl. Hans Geller: *Deutsche Künstler in Rom. Von Raphael Mengs bis Hans von Marées (1741–1887), Werke und Erinnerungsblätter*, Rom 1961, S. 65.

¹⁴ Herbert von Einem schreibt in seinem Vorwort zu Hans Gellers *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom. 1800–1830* (Berlin 1952, S. IX) von über 500 deutschen Malern, die in den Jahren von 1800 bis 1830 in Rom und Umgebung künstlerisch tätig waren.

¹⁵ A. W. J. Ahlborn: *Küstenlandschaft am Golf von Neapel*, 1832. Hannover, Niedersächsische Landesgalerie. Vgl. Best.-Kat. Hannover 1990, S. 13, Abb. 13.

¹⁶ Auf dem Weg nach Italien besuchte Ahlborn im Jahr 1829 Clemens Brentano in Frankfurt. In seinem Tagebuch heißt es: „Ich hörte [durch Brentano] zum erstenmal von der kirchlichen Kunst, von Engelchören und manchem mehr [...]. Es hatte noch nie jemand so viel Eindruck auf mich hinterlassen.“ Magnussen 1935, S. 50. Umgekehrt wird ein Brief von Clemens Brentano an Wilhelm Ahlborn nach dem Tod der Ehefrau Therese erwähnt. Ebd., S. 192.

¹⁷ Vgl. das Namenverzeichnis und entsprechende Tagebucheinträge in: ebd., S. 214.

¹⁸ Ahlborn berichtet von gemeinsamen Treffen und Festen mit Overbeck, Thorvaldsen, Cornelius, Veit, Schnorr von Carolsfeld und anderen. Er besuchte Schnorr und Koch bei ihrer Arbeit in der Villa Massimi und war Gast bei Cornelius in München im Jahr 1831. Vgl. ebd.

¹⁹ Ahlborn und Hessemer, letzterer wurde später Baukunst-Professor am Städelschen Institut in Frankfurt, erregten durch ihre Reisepläne in der deutschen Künstlerkolonie in Rom großes Aufsehen, und einige weitere Künstler schlossen sich ihnen an. Durch Ahlborn in Sizilien entstand das Porträt *Hessemer als Wanderer* (vgl. Hans Geller: *Ernst Künstler, fröhliche Menschen. Zeichnungen und Aufzeichnungen deutscher Künstler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, München 1947, S. 126, Abb. 62.)

²⁰ Dies führt noch heute der im 10. Jahrhundert errichtete und im 12. Jahrhundert im arabisch-normannischen Stil umgebaute *Duomo di Sant'Andrea* vor Augen. Zur Stadt- und Baugeschichte Amalfis vgl. Jill Caskey: *Art and Patronage in the Medieval Mediterranean. Merchant Culture in the Region of Amalfi*, Cambridge 2004.

²¹ Ludwig Richter, der von 1823 bis 1826 in Italien lebte, berichtet in seinem Tagebuch: «Fahrt in der Barke nach Amalfi. Hier wurden einige genauere Zeichnungen gemacht. – Nach drei Tagen wieder zu Schiff nach Salerno gefahren. Schönes Felsengestade. Alte, malerische Warttürme auf Klippen und Vorsprüngen am Meere. Mittelalterliche Bauten.» Vgl. Ludwig Richter: *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, mit einem Nachwort von Gottfried Knapp, Frankfurt 1980 (Orig. Frankfurt 1885), S. 275.

²² Magnussen 1935, S. 66.

²³ Ebd.

²⁴ Zur kunsttheoretischen Ambivalenz des 19. Jahrhunderts vgl. Hubertus Kohle (Hrg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, München 2008, S. 11 ff.

²⁵ Ahlborn hielt sich in Amalfi bis zum 10. Oktober 1829 auf. An diesem Tag heißt es in einem Brief an seine Verlobte Therese Martin: «Der Abschied von Amalfi war zwar ohne Tränen, doch der letzte Kuß, den ich dem kleinen Albert gab, sehr innig.» Magnussen 1935, S. 89.

²⁶ Ahlborn schreibt: «Unser Weg an den steilen Felsen hin war reichlich zweimal so lang als die Wasserfahrt, aber bezaubernd und entschädigte uns reichlich für die ausgestandenen Leiden.» Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. Nikolaus Meier: „Blütezeit des Mittelalters. Zu einem Bilde August Wilhelm J. Ahlborns“, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 77, 1977, S. 179–195, hier S. 185.

²⁸ Magnussen 1935, S. 95.

²⁹ Am 20. November 1831 hat Ahlborn „Koffer und Kisten (...) gepackt, die Bilder vorausgesandt.“ Ebd., S. 138. Über Perugia und Venedig reiste Ahlborn im Dezember nach München, um bei Schnorr, Hess und Cornelius das Weihnachtsfest zu verbringen.

³⁰ Ebd., S. 143.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 147.

³³ Vgl. Verzeichnis der ersten Kunstaussstellung in Hannover, eröffnet am 24. Februar 1833, Neuaufl., Hannover 1915 (Orig. Hannover 1833). Zur Provenienz der *Küste bei Amalfi* vgl. Ahrens 2012.

³⁴ August Kestner (1777-1853) war Diplomat des britischen Königs von Hannover am Vatikan und lebte in Rom, wo er unter anderem seinen Landsmann Wilhelm Ahlborn kennenlernte. Kestners hochrangige Kunstsammlung vermachten seine Nachfahren im Jahr 1884 der Stadt Hannover.

³⁵ Vgl. Harald Seiler: „Das Welfenalbum von Wilhelm Ahlborn“, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 14, 1974, S. 247-274.

³⁶ Ursprünglich schenkte Ahlborn das Skizzenbuch im Jahr 1845 dem Hannoveraner Hofmaler Carl Oesterley, dessen Nachkommen die Zeichnungen über 100 Jahre in ihrem Besitz hatten – daher auch der ebenfalls gebräuchliche Name Oesterley-Skizzenbuch. Nach dem Krieg wurde das Heft im Jahr 1948 an das Kestner-Museum übergeben. Im Zuge einer umfassenden Neuordnung der Hannoveraner Sammlungen gelangten die Zeichnungen schließlich in die Landesgalerie Hannover, wo sie inzwischen im originalen Umschlag (Inv. Nr. 1948/5) des Kupferstichkabinetts verwahrt werden.

³⁷ Möglicherweise ließ sich Ahlborn in der starken zeichnerischen Konturierung von seinem Freund August Kestner beeinflussen, der im Jahr 1850 die Umrisslinie als «Begrenzung der Idee» proklamierte und sich damit für einen idealistischen Zeichnungsbegriff aussprach. Vgl. August Kestner: *Römische Studien*, Berlin 1850, S. 150.

³⁸ Die biblischen Aquarelle zeugen von der zunehmenden Religiosität des zum katholischen Glauben konvertierten Ahlborn. Dieser spezialisierte sich mit der Ausführung des Altarbildes zum *Wunder der Brotvermehrung durch die heilige Clara* in der kleinen Kirche des Klosters San Damiano in Assisi ab dem Jahr 1850 auf religiöse Themen.

³⁹ Brief vom 16. Juni 1829 an seine Verlobte Therese Martin, in: Magnussen 1935, S. 73.

⁴⁰ Ahlborn in einem Brief an Therese aus Melazzo nahe Messina am 8. Juni 1829, in: ebd., S. 70.

⁴¹ Ebd., S. 66 ff.

⁴² Werner Gramberg: „Zu zwei frühen Italien-Zeichnungen des August Wilhelm J. Ahlborn“, in: *Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen*, hrsg. v. Hans W. Grohn und Wolf Stubbe, Hamburg 1970, S. 45-59.

⁴³ Anfragen der Verfasserin bei Auktionshäusern machen deutlich, dass mit Ahlborns Gemälden und Zeichnungen auch heute noch gehandelt wird. Lempertz in Köln beispielsweise hat in den Jahren 2001 bis 2007 fünf Darstellungen Ahlborns versteigert, darunter eine sehr frühe Bleistiftzeichnung aus dem Jahr 1828.

⁴⁴ Gramberg 1970, S. S. 56, Anmerkung 8.

⁴⁵ Im Alten Nationalmuseum in Berlin befindet sich das Ölgemälde *Bucht von Pozzuoli bei Neapel* (1832), das wahrscheinlich auf diese verschollenen Zeichnungen zurückgeht und das in der Motivik wie auch im Kolorit Ahlborns *Küste von Amalfi* stark ähnelt.

⁴⁶ Gramberg 1970, S. 55.

⁴⁷ Die Hamburger Kunsthalle besitzt außerdem noch eine weitere Zeichnung, die das Thema leicht variiert darstellt.

⁴⁸ In der Tat unterscheiden sich Ahlborns graphischen Werke signifikant in der stilistischen Ausführung, ein Phänomen, das allgemein betrachtet, die Zeichenkunst seit Beginn des 19. Jahrhunderts prägt und das Johannes Grave in Zusammenhang zu einer verstärkten, durch die Kantische Philosophie beeinflussten Reflexion und Problematisierung von Wirklichkeit, Wahrheit und Erkenntnis sieht. Vgl. Johannes Grave: „Medien der Reflexion. Die graphischen Künste im Zeitalter von Klassizismus und Romantik“, in: *Klassik und Romantik*, hrsg. v. Andreas Beyer, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6, München, Berlin, London, New York 2006, S. 436 - 454, hier S. 440.

⁴⁹ „Den ganzen Vormittag ritten wir von Villa zu Villa, von Kastell zu Kastell im schönen Albanergebirge, oder ruhten in dankbarem Genuß, auf alles Zeichnen vergessend. [...] Wir zwei schickten bald unsere Esel zurück, um freier zu sein.“ Ahlborn am 21. Juli 1830, in: Magnussen 1935, S. 103.

⁵⁰ Das Jahr 1830 als Entstehungsdatum nannte auch Behrens bereits anlässlich jener 1953 in Hannover veranstalteten Ausstellung, bei der die Hamburger Studie als Leihgabe präsentiert wurde. Vgl. Liste der Gemälde, Nr. 6, *Marino im Albanergebirge* (1830), in: Ausst. Kat. Hannover 1953, o. S.

⁵¹ Ahlborn am 1. April 1830, in: Magnussen 1935, S. 98.

⁵² „Mich hat noch keine Landschaft so packend überzeugt wie sein *Weg im Sabinergebirge*. Ich will und muß im selben Gebirg ein solches Bild vor der Natur malen.“ Vgl. Ahlborn am 1. April 1830, in: ebd.

⁵³ Vgl. *Authentizität* in: Glossar der Bildphilosophie, siehe <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Authentizität>

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Kohle 2008, S. 10. Kohle benutzt den Begriff der *Profanisierung* ebenso wie die Begriffe *Wirklichkeit* und *Ideal*, um die Kunst des fortschreitenden 19. Jahrhunderts in ihrer Ambivalenz zu beschreiben.

⁵⁶ Magnussen 1935, S. 95.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ahlborn am 27.09.1829, in: Ebd., S. 88.

⁵⁹ Privatbesitz, Abb. in: Hans Geller: *Künstler und Werk im Spiegel ihrer Zeit. Bildnisse und Bilder deutscher Maler des neunzehnten Jahrhunderts*, Dresden 1956, S. 29. Franz Catel gehörte zu der älteren Generation deutsch-römischer Maler und verließ, wie Ahlborn, die Berliner Akademie, um sich in Italien künstlerisch weiterzubilden.

⁶⁰ Nikolaus Meier: „Blütezeit des Mittelalters. Zu einem Bilde August Wilhelm J. Ahlborns“, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 77, 1977, S. 179-195, hier S. 181. Meier bezieht sich auf einen Tagebucheintrag Ahlborns (Magnussen 1935, S. 30) nach einem Besuch in Brandenburg im Jahr 1819.

⁶¹ Ernst Fries' *San Francesco bei Amalfi* aus dem Jahr 1828 etwa zeigt im Vordergrund die Amalfitanische Felsenküste mit Wachturm, im Hintergrund erkennt man andeutungsweise das nur über einen steilen Treppenaufgang entlang der Steilküste zu erreichende Kapuzinerkloster. Vgl. die Abbildung in: Frieder Hepp und Annette Frese (Hrg.): *Ernst Fries, Heidelberg 1801 – 1833 Karlsruhe*, Heidelberg 2001, S. 130.

⁶² Vgl. Ludwig Richters *Tal bei Amalfi mit Aussicht auf die Bucht von Salerno* von 1825. Richters italienische Landschaften stehen dabei für «Lebenswelt-Landschaften», in denen die Figuren noch gleichnishaft für das menschliche Dasein auftreten, umgeben von einem stimmungsschaffenden Licht. Vgl. *Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen*, hrg. v. Hermann Arnhold, Ausst.-Kat., Münster, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2008, S. 100.

⁶³ In Kapitel 17 *Von Pästum nach Rom* heißt es:

„So hochpoetisch und großartig der Eindruck dieser Landschaft [bei Amalfi] ist, so wird er doch stets in einer genauen, prospektartigen Wiedergabe nur eine höchst dürtige Vorstellung hervorbringen; und alle Bilder, welche ich bisher davon sah, haben mir das bestätigt. Für solche Erscheinungen muß gewissermaßen ein idealer Standpunkt aufgesucht werden, welcher viele wirklich ein sich schließt, und durch deren geistige Zusammenschmelzung der Totaleindruck wieder hervorgebracht werden kann.“ Richter 1980, S. 276.

⁶⁴ C. D. Friedrich: *Kreidefelsen auf Rügen*, 1818. Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten.

⁶⁵ In der Tat war es Wach, der klassizistische Porträtmaler, welcher Ahlborns Talent für die Landschaftsmalerei entdeckte. „Auf einem anderen Zweig wäre ich vermutlich verdorrt“, bekennt Ahlborn in einem Tagebucheintrag vom 7. Januar 1830. Vgl. Magnussen 1935, S. 94.

⁶⁶ Vgl. Hubertus Gassner (Hrg.): *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, Ausst.-Kat., Museum Folkwang, Essen, und Hamburger Kunsthalle, Hamburg, München 2007, S. 223-270.

⁶⁷ Magnussen 1935, S. 94.

⁶⁸ Vgl. Helmut Börsch-Supan: *Caspar David Friedrich*, 4. erw. u. überarb. Aufl., München 1987, S. 118.

⁶⁹ Vgl. Ahrens 2012, S. 164 und S. 177, Abb. 2 und Abb. 10. Beide Bilder gehörten, zusammen mit einem weiteren Gemälde von Heinrich Brandes, in die ehemalige Sammlung des Vizekönigs Adolph Friedrich von Hannover, und alle drei Gemälde repräsentieren unterschiedliche Stilrichtungen in der Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

⁷⁰ Die Aloe, nach heutigem Verständnis und Sprachgebrauch eine Agave, taucht als Motiv auch in den meisten anderen italienischen Landschaftsgemälden Ahlborns der 1830er und 1840er Jahre auf, am auffälligsten in dem 1836 entstandenen *Syrakus bei Morgenbeleuchtung* (Hannover, Niedersächsische Landesgalerie). Vgl. Best.-Kat. Hannover 1990, S. 13, Abb. 14.

⁷¹ Hummel war für seine Studien zur Perspektive und Optik bekannt und vollendete 1831 eines seiner Hauptwerke mit Spiegelungseffekten einer im Berliner Lustgarten aufgestellten Granitschale, siehe J. E. Hummel: *Die*

Granitschale im Berliner Lustgarten, 1831, Berlin, Nationalgalerie. Vgl. auch Georg Hummel: *Der Maler Johann Erdmann Hummel. Leben und Werk*, Leipzig 1954.

⁷² Hannover 1833, S. 5.

⁷³ Zur Ausstellung, welche von Oktober 2009 bis Juli 2010 in Hamburg, Berlin und Rom gezeigt wurde, vgl. Rosa von der Schulenburg: *Carl Blechen, mit Licht gezeichnet. Das Amalfi-Skizzenbuch aus der Kunstsammlung der Akademie der Künste*, Berlin, Ausst. Kat., Hamburger Kunsthalle, Alte Nationalgalerie Berlin, Casa di Goethe Rom, Berlin 2009.

⁷⁴ In seinem Tagebuch bekennt er, das Bild „erschreckte mich jetzt durch seine Größe; ich brauchte Tage, um mich wieder hineinzufinden.“ Magnussen 1935, S. 90.

⁷⁵ Vgl. Meier 1977, S. 193-195.

⁷⁶ „[Ahlborn] ist die geistvolle Kombinatorik der Nazarener doch fremd. Wie alle seine anderen Italienbilder lebt auch *Die Blüte des italienischen Mittelalters* von der unmittelbaren Anschauung.“ Ebd., S. 190.

⁷⁷ Best. Kat. Hannover 1990, S. 14, Abb. 16.

⁷⁸ Ebd, S. 16, Abb. 19.

⁷⁹ W. Schmidt: „Ahlborn, August“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrg. v. der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1, 1875, S. 158.

⁸⁰ Walter Grasskamp sieht neben dem Sammeln und Bewahren gerade das Forschen an Museen in Gefahr. Aufgrund der internen Verschiebung von Kosten, mahnt Grasskamp, sei der «Generationenvertrag» ausgehöhlt und das Museum entkernt. Vgl. Walter Grasskamp: *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion*, München 2016, S. 77-79, hier S. 79.

⁸¹ Das Problem der Originalität beschäftigte zuletzt intensiv den Philosophen und Kunsthistoriker Gottfried Boehm. Dass ein Original einen Anfang macht und Maßstäbe setzt, betonte Boehm in einem Vortrag an der Universität Freiburg, und er rehabilitiert und verteidigt damit das originäre Prinzip. Vgl. Boehm: «Die Fragilität der Originale. Von der Kunst anzufangen», öffentlicher Vortrag, Universität Freiburg, 10.5.2012. Boehms Idee zum Original hat wiederum die Autorin und den vorliegenden Aufsatz angeregt, vgl. auch Beatrix Ahrens: *Zur Authentizität und Originalität von Ahlborns Küste bei Amalfi. Analyse eines wiederentdeckten Landschaftsgemäldes in Australien*, Kolloquiums-Vortrag, 6. Juni 2012, Kunsthistorisches Institut Freiburg.

⁸² Brief vom 27.08.1828, in: Fritz Max Hessemer: *Studienreise-Berichte*, zit. nach Geller 1947, S. 97.

⁸³ Karl von Piloty: *Beneath the Arena*, 1870. Ballarat, Art Gallery of Ballarat. Vgl. Dagmar Eichberger: „‘Unter der Arena’ – ein wiederentdecktes Hauptwerk Karl von Pilotys in Australien“, in: *Pantheon. Internationale Jahresschrift für Kunst* LIII, 1995, S. 196-202.

⁸⁴ Zur Stellung deutscher Malerei in australischem Museumsbesitz vgl. Beatrix Ahrens: „Verborgene Bilder, vergessene Freundschaft. Deutsche Kunst und Kultur in Melbourne, Australien. 1860-1890“, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2014, siehe <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/427/>.